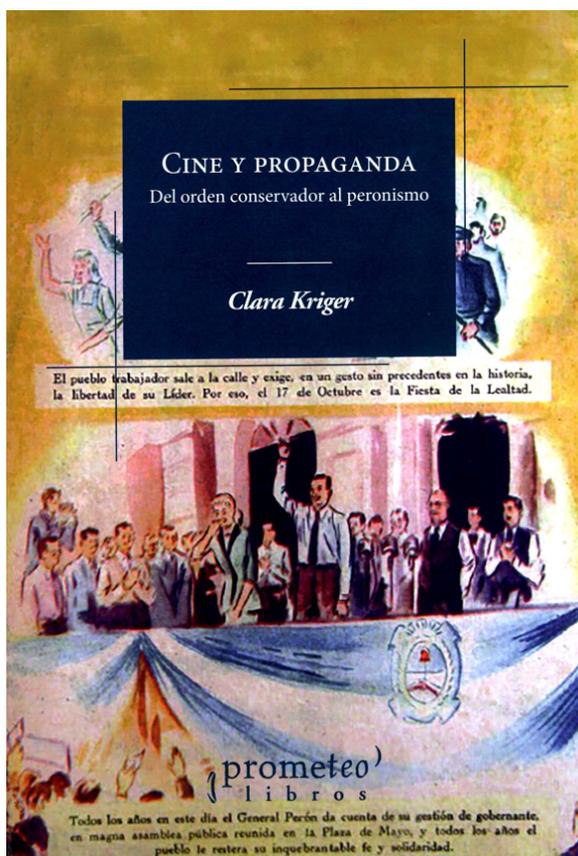


Sobre Clara Kriger. *Cine y propaganda. Del orden conservador al peronismo*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2021, 235 pp., ISBN 978-987-8451-43-5.

Por Diana Paladino *



Este libro aborda el cine documental producido por el estado argentino entre las décadas de 1930 y 1950. Se centra en un corpus integrado por cortos y medimétrajes que en algunos casos realizó el gobierno y, en otros, encomendó la realización a terceros con la finalidad de difundir ideas y políticas estatales y propagar contenidos educativos y científicos.

El período del que se ocupa es amplio. Abarca desde los gobiernos conservadores (Agustín P. Justo, Roberto M. Ortiz, Ramón S. Castillo), hasta el golpe militar del GOU y las dos presidencias de Juan Domingo Perón. Coincide, además, con el desarrollo del cine industrial de ficción, uno de los momentos más prolíficos y vigorosos de la cinematografía argentina. No obstante, a diferencia de lo que ocurrió con el cine de ficción, el documental de este período fue escasamente estudiado. Lo que resulta curioso si consideramos la cantidad de material realizado, la gravitación que los films tuvieron en la sociedad de su época y el nivel de pregnancia que sus voces e imágenes alcanzaron en la memoria audiovisual de las generaciones posteriores.

Frente a un campo jaqueado por tensiones y polémicas aún latentes, Kriger se pregunta: ¿Es posible observar en estos cortometrajes algo más que autoritarismo y manipulación? ¿Qué otras ideas comunicaban? En definitiva, ¿cómo conseguir una lectura productiva de los films, evitando la simplificación y el estereotipo? En el comienzo, plantea la necesidad de desandar algunos supuestos que fueron instalados como certezas por la historiografía del cine argentino. Por ejemplo, la afirmación de que estos documentales eran marginales y no merecían ser encuadrados como parte del hecho cinematográfico. O, la premisa de que el cine documental argentino nace con los films de Fernando Birri en la Escuela de Santa Fe. Para la autora, estos condicionantes, al igual que los prejuicios y estigmas que pesan sobre los films, deben ser desechados pues obturan lecturas posibles en los estudios de los documentales estatales.

Como en su libro anterior, *Cine y peronismo: el Estado en escena* (2009), pone en perspectiva su objeto de estudio estableciendo un fuerte entramado contextual. Para esta tarea recupera experiencias y debates internacionales sobre la propaganda cinematográfica de Estado, expone casos relevantes que se dieron en el plano regional y analiza políticas propagandísticas que otras gestiones llevaron adelante en las décadas precedentes. Consigue así, y este es uno de los grandes méritos del libro, allanar rispideces ideológicas y pensar otros ejes asociativos que no sean el de la habitual comparación con el cine de propaganda nazi-fascista. De este modo, nuevas relaciones e influencias surgen a la luz de los análisis, tanto en el aspecto estético como en el ideológico y discursivo; y van desde el documentalismo inglés hasta la producción estadounidense realizada durante la Guerra Fría que comienza en 1947.

El capítulo 1 revisa los casos de México y Brasil, por ser los primeros países latinoamericanos que, ya en la década de 1930, encontraron en el cine documental de propaganda una herramienta útil para la difusión de ideas y la

comunicación de políticas públicas a los ciudadanos. Kriger explica las características de la producción mexicana realizada por la Dirección de Publicidad y Propaganda (DAPP) durante el gobierno socialista de Lázaro Cárdenas. En las obras que analiza destacan dos temáticas que fueron prioritarias durante la segunda mitad de los treinta: la educación formal como piedra angular del Estado moderno, y la cuestión de la nacionalización del petróleo que ocupó los últimos años de la década. La experiencia brasileña promovida durante las presidencias de Getulio Vargas, en cambio, dividió las áreas temáticas de producción en dos instituciones diferentes: la producción de films educativos a través del Instituto Nacional del Cinema Educativo (INCE) y, la propaganda explícita del gobierno, al Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).

Pese a las diferencias que existen entre estas cinematografías —impronta socialista y dinamismo en las relaciones de poder, en una; impronta positivista, ideal de progreso y autoritarismo, en la otra—, Kriger encuentra en ellas denominadores comunes que sirven también para pensar la producción argentina, pues, si bien hay muchos elementos extraídos de las prácticas europeas, soviéticas y norteamericanas, en Latinoamérica, éstos se articulan con otras tradiciones y cambian su significación (48).

Las experiencias del cine estatal en Argentina durante los gobiernos conservadores son el tema del capítulo siguiente. Consigna que a partir de la crisis de 1930 se produce un punto de inflexión en la política comunicacional y publicitaria del Estado, que buscó consolidar el mercado interno y formar consenso en favor del consumo de productos argentinos.

A comienzos de la década, la producción se centralizó en los Ministerios de Agricultura y Educación, pero, en 1938 tomó la delantera YPF, al patrocinar la serie turística *Por tierras argentinas*. Kriger señala que esta producción apuntó a reforzar la idea de la autonomía económica del país y a constituir un

repertorio de imágenes nacionales bajo el concepto de territorialidad. Los films de propaganda turística se acrecientan, poco después, con las realizaciones que el Instituto Cinematográfico del Estado impulsó bajo la dirección de Matías Sánchez Sorondo y Carlos Pessano. Tras un análisis exhaustivo del corpus, concluye que “Pessano y Sorondo, no buscaban difundir políticas públicas o propaganda partidaria; tampoco intentaron comunicar mensajes explícitos a las masas” (79). Buscaban la representación de una comunidad armónica habitada por jóvenes y clases medias. Y advierte que este relato conservador, exento de todo conflicto en el plano de los contenidos, en el plano formal colisiona con los procedimientos vanguardistas que ofrecen los films.

El tercer capítulo aborda la tarea desarrollada por la Subsecretaría de Informaciones y Prensa de la Nación, desde su creación en 1943 hasta el final del período, en 1955. Recordemos que entre las funciones principales de este organismo estaban la centralización de la información oficial y la organización de la propaganda del Estado. Kriger divide la trayectoria de la Subsecretaría en dos etapas. La primera, corresponde a los años del gobierno militar del GOU. Una etapa en la que “no es posible identificar políticas comunicacionales muy definidas, probablemente debido a los frecuentes cambios en la dirección del organismo” (94). No obstante, advierte que entonces se dictó una medida clave para el desarrollo del sector: la obligatoriedad de exhibición de los noticieros cinematográficos argentinos.

La segunda etapa transcurre durante los gobiernos peronistas y está signada por la administración de Raúl Alejandro Apold. Figura considerada como un “icono de la censura, la represión, el control y la corrupción de los medios masivos del peronismo” (99). Pero cuyo desempeño profesional la autora cree necesario revisar debido a las características modernizadoras que en algunos aspectos tuvo su gestión; como fue la apropiación de técnicas propagandísticas de la corriente norteamericana de *marketing* político en el marco de la posguerra.

En lo que sigue del capítulo, analiza constantes (modalidades de representación, función de la voz over, acompañamiento de mapas o dispositivos gráficos, etc.) de los documentales y docudramas realizados por la Subsecretaría, e identifica en ellos la presencia de dos nuevos actores: la masa (sectores populares) y el enemigo interior (opositores al gobierno).

Lo que va de los capítulos 4 al 7 compone una segunda parte del libro, dedicada a analizar las películas realizadas en el primer peronismo. Aquí, Kriger despliega un modelo hermenéutico de gran productividad en el que integra el análisis textual y narrativo de los films con los aspectos contextuales. De este modo, articula coordenadas políticas, económicas y sociales, tendencias cinematográficas y propagandísticas, relaciones con el cine de ficción argentino, el ideario y la cultura peronista. Estos análisis destripan los textos y ofrecen lecturas complejas y novedosas sobre los documentales de propaganda de esos años.

El capítulo 4 proyecta los ejes que particularizan la producción de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa de la Nación. A saber: la incorporación de una diversidad de sectores sociales que los documentales anteriores no contemplaban (los humildes, los ancianos, los trabajadores, los niños); los movimientos de masas tanto urbanos como rurales; y, la insistente mención a los líderes del peronismo. Al respecto, la autora reflexiona: “La tradicional oposición binaria entre un pasado plagado de penurias y un presente cargado de soluciones era el disparador para recordar la eficacia de la gestión de gobierno, siempre atribuida al general Perón y a Eva Perón” (123). En esta línea merecen especial atención los párrafos en los que analiza a través del montaje y la puesta en escena el encuentro entre líder y masa.

A continuación (capítulo 5), se centra en los docudramas estatales, los productos más elaborados de la batería propagandística audiovisual del peronismo (145). En este punto, Kriger señala las dificultades que existen para

estudiar una producción de la que no hay información ni documentos que ayuden a conocer los disparadores que la gestaron, pues los funcionarios del golpe de Estado de 1955 destruyeron casi toda la documentación relacionada.

El tópico del capítulo es la modernidad en la “Nueva Argentina”. Para ello elige films realizados entre 1949 y 1955, que dramatizan situaciones vinculadas con la aviación civil. Específicamente, se detiene en revisar los nuevos procedimientos discursivos que provienen de la publicidad comercial, y que la propaganda estatal utiliza para lograr mayor cercanía con el público, con el objetivo de generar prácticas culturales efectivas para la vida y las aspiraciones del ciudadano.

En “Mujeres protagonistas” (capítulo 6), Kriger explica que hasta 1949 las mujeres no motorizaban la acción en los documentales estatales. Pero que, a partir de esa fecha, protagonizan docudramas que hablan de sus nuevas prácticas cívicas y políticas. Aparecen, entonces, representaciones de la mujer en la esfera pública. La obrera, la enfermera, la deportista, la ciudadana con militancia política, son algunas de las imágenes que examina la autora. En este sentido, resulta revelador el ejercicio de contrastación que hace entre estas representaciones y las que ofrecían los largometrajes argentinos de ficción realizados por los estudios cinematográficos. Las diferencias y destiempos que ambos corpus expresan respecto a la imagen de la mujer, llevan a la autora a concluir que fue el Estado quien tomó la delantera en registrar los cambios que las mujeres impusieron en el marco de una sociedad que se modernizaba (194).

El último capítulo analiza un grupo de docudramas que tratan las políticas públicas destinadas a los vulnerables de la sociedad, privilegiados del peronismo: los ancianos y los niños. Las representaciones de ambos grupos etarios aparecen ligadas a un pasado de desamparo y un presente de protección en hogares y escuelas-fábricas. El eje sobre el que pivotean estos

docudramas son la figura de Eva Perón y la obra social de su Fundación. Eje que, observa la autora, tras la muerte de Eva, “transforma la potente politicidad social del mensaje peronista en un legado santificado a partir de reminiscencias cristianas” (204).

En el comienzo del libro, Kriger señala las dificultades que encontró a la hora de investigar el tema debido a la inexistencia de fuentes y documentos que aporten datos sobre esta producción. No obstante, hizo de la necesidad virtud y desarrolló un impecable engranaje metodológico que ordena a la investigación y propicia estimulantes abordajes. Los interrogantes, quién, para quién, de qué modo, con qué objetivo y bajo qué circunstancias, motorizan los análisis y articulan lo textual con lo contextual en un abanico que va desde el microanálisis fílmico y el análisis del discurso a la situación internacional, las políticas estatales, los postulados partidarios, las tendencias cinematográficas, las influencias publicitarias y la comparación con el cine de ficción argentino.

Dicho esto, debemos señalar que este ensayo trasciende el plano analítico de los films. Son el instrumental del que se vale la autora para establecer conceptos, desarrollar hipótesis y construir un andamiaje intelectual que impulsa a la reflexión, en términos de Roland Barthes, al “desbordamiento” que busca abrir caminos de lectura, no clausurar sentidos. En el plano historiográfico se trata de un trabajo fundamental para comprender al cine argentino de propaganda estatal durante las décadas 1930-1950 y, es un punto de referencia obligado para los futuros estudios sobre el tema.

* Diana Paladino es Doctora en Artes y Especialista en Prácticas, medios y ámbitos educativo-comunicacionales de la Universidad Nacional de La Plata. Licenciada en Artes de la Universidad de Buenos Aires. Es Investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo (UBA) y Profesora Titular en la Carrera de Artes Audiovisuales de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Profesora en la Maestría de Administración de Organizaciones del Sector Cultural y Creativo (Facultad de Ciencias Económicas, UBA) y en la Especialización en Pedagogías de la imagen (Universidad Nacional de Hurlingham). E-mail: dvpaladino@gmail.com